

Fabian Goppelsröder, Aus-/Setzen. Zur Bewegungslogik des Zauderns

1 / Joseph Vogl: *Über das Zaudern*,
Zürich / Berlin 2007, S. 11.

2 / Ebd., S. 13.

3 / Ebd., S. 20.

Als Joseph Vogl das Zaudern 2006 erst zum Thema seiner Antrittsvorlesung an der Berliner Humboldt-Universität und dann zum Gegenstand eines als „kursorische Sichtung“ angelegten kleinen Buches machte, dienten ihm keine allgemeinen begrifflichen Überlegungen, sondern die konkrete Beschreibung eines in Stein gehauenen Moments des Zauderns als Ausgangspunkt seiner Reflexion. Der *Moses* des Michelangelo ist ihm weder die Skulptur einer Pose, in der sich ein bestimmtes Wollen symbolisch verdichtet, noch die Momentaufnahme des beliebigen Ausschnitts einer Bewegung. Vogl schließt vielmehr an Freuds Interpretation der Plastik an, welche aus der Verwicklung von Zeigefinger der rechten Hand und Bartgirlande die These herleitet, dass diese Skulptur sich nicht in einer positivistisch erfassbaren Gegenwart erschöpft, sondern um eine Leerstelle kreist, einen Moment der Unterbrechung, der Irritation. So wird sie, Vogl zufolge, eine Art Filmstill, der „verbleibende Rest einer zuckenden Bewegung hin und her, vor und zurück“.¹ Anstatt statisch zu repräsentieren, öffnet sie ein Intervall, „in dem sich nichts als gehemmte Bewegung und gestaute Aktion manifestiert“.² Michelangelos *Moses* ist nicht schlicht das Medium Gottes, der uneigensinnige Überbringer der Gesetze; irritiert durch die um das goldene Kalb tanzenden Israeliten zuckt er vor der Ausführung seines Auftrages zurück. Er hält inne, er zaudert. Eine Geste, die mehr ist als nur Zeichen einer Verhinderung. Eine „Geste, die an die Aufhebung des Gesetzes heranführt“, deren Grundton „im Kontingenzgrund von Gottes Zorn und Gesetz besteht“.³

Diese fundamentale Wendung einer zunächst lediglich als Unentschiedenheit erscheinenden Körperbewegung macht Joseph Vogl zum Ausgangspunkt seiner Analyse des Zauderns als Skizze einer Methodenlehre der Kontingenz. Und erst diese grundlegende Perspektive setzt das Zaudern als philosophisch relevantes Thema. Es geht nicht mehr um die Entscheidungsunfähigkeit eines Hamlet, um die zur pathologischen Handlungsverweigerung zugespitzte Trägheit eines Cosini, eines Oblomow oder um das strategische Verzögern eines Fabius Maximus, der sich im zweiten punischen Krieg

den feiernden Beinamen *Cunctator* verdiente. Es geht um ein radikales, elementares Zaudern als Synkope innerhalb des Erwartbaren, welche die Bewegung selbst in den Horizont ihrer virtuellen Fortführungen stellt. Das Gewohnte zeigt sich in seiner Zufälligkeit als lediglich eine unter vielen und also keineswegs notwendige Folge. Die Kontingenz der Routine wird sichtbar.

Zugleich ist das Zaudern mehr als nur Einschnitt; es ist durch die ihm konstitutive Spannung charakterisiert. Die Bewegung wird ausgesetzt, ihr Ablauf temporär arretiert. Das Aus-Setzen aber bleibt auf die ihm inhärierende Setzung bezogen. Zaudern lässt sich nicht auf tathemmende Unentschiedenheit reduzieren. In ihm wird die Potenzialität der Bewegung zur Quelle unberechenbarer Kreation. Einer Kreativität also, die nicht in Reflexion und zündender Idee gründet, sondern aus der Bewegung, der Praxis selbst entsteht. Das Zaudern zwingt zur Improvisation. Es ermöglicht diese aber auch allererst. Es bringt die irreduzible Vermischung von Aktivität und Passivität am Grunde unseres Tuns ins Spiel.⁴ Gerade die Unterbrechung, das Innehalten, die Störung des Bewegungsablaufs öffnet jenen Raum der Möglichkeiten, den das Handeln, und das überraschende ganz besonders, benötigt.

Entgegen der vereinfachten behavioristischen Auffassung sind Praktiken – und bleiben wir für den Moment bei direkt beobachtbaren Körperpraktiken, ohne damit andere Arten von Praktiken auszuschließen – weder universal noch eins-zu-eins wiederholbar. Marcel Mauss hat die *techniques du corps* als kulturell vermittelte, aber eben noch nicht einfach bewusst beherrschbare habituelle Verhaltensweisen beschrieben.⁵ Der militärische Gleichschritt, das Graben mit dem Spaten, das Gehen und Stehen des Alltags sind keine durch schiere Notwendigkeit geformten universale, sondern dem jeweiligen kulturellen Kontext spezifische Fähigkeiten. Abstrakt lässt sich nur beschränkt für die eine, gegen die andere Prägung argumentieren. Was jede einzelne legitimiert, sind weniger allgemeine Bedingungen als Tradition und Gewohnheit. Durch sie werden jene Verhaltens- und Bewegungsmuster generiert und transportiert, die man im Laufe der Sozialisierung als Körperwissen einübt, weiterträgt und zugleich weiter entwickelt. Kei-

4 / Die Frage, inwiefern die *vita activa* gerade nicht einseitig auf unbedingte Aktivität reduziert werden kann, wird in den letzten Jahren verstärkt diskutiert; vgl. u. a. Kathrin Busch: *Passivität*, Hamburg 2012; Kathrin Busch/Helmut Draxler (Hg.): *Theorien der Passivität*, München 2013; Dirk Setton: *Unvermögen*, Zürich / Berlin 2012. Dabei wird im Anschluss an Denker wie Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot oder Giorgio Agamben Passivität nicht als deren Gegensatz, sondern als Aktivität erst ermöglichende Potenz gesehen. Diese Potenz nicht funktional auszuschlachten, sondern als Unvermögen im eigenen Vermögen mögen zu lernen, ist auch ein Anstoß zu vorliegenden Überlegungen.

5 / Vgl. Marcel Mauss: «Les techniques du corps» (1936), in: ders., *Sociologie et Anthropologie*, Paris 1985, S. 365–386.

nes von ihnen ist endgültig. Das Spiel zwischen der Schwerkraft einer Tradition und ihrer jeweiligen Instanziierung hält das praktische Wissen flexibel, beweglich. So aber ergibt sich eine doppelte Kontingenz, welche Lernen wie Ausüben der *techniques du corps* speziell macht. An die Stelle logischer Analyse und verstandesbasierten Verstehens tritt das Sich-Einfinden in eine je nach kulturellem Kontext verschiedene Tradition.⁶ Im Changieren zwischen habitueller Vorgabe und Singularität der Ausführung aber liegt die Unvorhersehbarkeit der Praxis, der Tat. Es ist das Zaudern, welches diese Unvorhersehbarkeit als Potenzialität einer Bewegung ins Spiel bringt.

Zur Fußball-Weltmeisterschaft 2010 in Südafrika hat der Journalist, Autor und Bewegungsforscher Manfred Müller zusammen mit dem Musiker und Komponisten Matthias Hornschuh das Projekt „Mokoena Moving“ realisiert, benannt nach Aron Mokoena, dem damaligen Kapitän des südafrikanischen Nationalteams.

In einer Art Klangkunst-Radiofeature werden individuelle motorische Abläufe verschiedener Fußballspieler als rhythmisch-musikalische Muster sonifiziert. Anstoß für dieses Projekt war die Frage, ob sich in den individuellen Fähigkeiten eines Spielers auch kulturelle Spezifika ablesen lassen, also das, was man als Traditionsbindung von Körperpraktiken bezeichnen könnte. Wenn die Organisation von Bewegungsabläufen einer rhythmischen Ordnung bedarf und wenn zugleich rhythmische Kompetenzen einer frühkindlichen Prägung unterliegen, dann, so Müller und Hornschuh, müsste es so etwas wie „Bewegungsdiialekte“ geben. Die Rede vom Sambafußball bekäme eine neue Bedeutung.

So analysierten Müller und Hornschuh Videoaufnahmen bestimmter, meist bekannter, in sich abgeschlossener Spielsituationen. Mit Hilfe der Messpunkte Bodenkontakt rechts bzw. links und Ballkontakt rechts bzw. links wurde eine Notation des Bewegungsablaufs erstellt. Körperdrehungen, Sprungbewegungen oder Übersteiger kamen als weitere Parameter hinzu. Diese so fixierten Bewegungskordinaten wurden zum neutralen Datensatz destilliert, vertont und schrittweise akzentuiert. Nach und nach entwickelten sich markante rhythmische Strukturen. Das Ergebnis ist ein Feature, das sich anzuhören lohnt.⁷

6 / Vgl. für den folgenden Gedanken Fabian Goppelsröder: „Einstimmen. Zur Musikalität von Versuch und Irrtum“, in: Markus Rautzenberg / Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Trial and Error. Szenen medialen Handelns*, München 2014, S. 97–105.

7 / <https://mokoenamoving.wordpress.com/2015/08/07/mokoena-moving-zum-nachhoren> (zuletzt aufgerufen am 20.6.2016).

Was „Mokoena Moving“ allerdings über die rhythmischen Gemeinsamkeiten einem Traditionszusammenhang zugehörnder Spieler hinaus zeigt, ist das gerade in der direkten Konfrontation mit dem Gegner, in sogenannten Eins-gegen-eins-Situationen, immer wieder markant hörbare Aussetzen der Bewegung, das wiederkehrende Zaudern. In diesem schon auf die unberechenbare Fortsetzung gerichteten Innehalten liegt, so scheint es, die den Gegenspieler überraschende und überrumpelnde Kreativität des Dribblings. Die Transformation eines Franz-Beckenbauer-Solos aus der Begegnung Deutschland-Bulgarien während der WM 1970 in ein musikalisches Stück lässt nicht zuletzt das sich vier- bzw. fünfmal wiederholende kurzzeitige Aussetzen, Arretieren des Bewegungsflusses wahrnehmbar werden. Kurz bevor er am Gegenspieler vorbeizieht, hält Beckenbauer inne. Ein Moment, in dem sich die Möglichkeiten der Bewegung ohne Priorität für die eine oder die andere stauen. In diesem Moment liegt die Unvorhersehbarkeit und Kreativität des Solos, das vom Ende her betrachtet als wenig spektakulärer Slalomlauf erscheint. Der Auftritt eines von Müller und Hornschuh nicht weiter benannten Dribblers ist im Vergleich zu Beckenbauer optisch deutlich spektakulärer. Die Beine wirbeln, ein Übersteiger folgt dem andern – nicht zuletzt die Sonifikation der Szene aber macht deutlich: Die eigentliche Pointe dieser Bewegungen ist ihre Potenzialität, die Möglichkeit unterschiedlicher Folgebewegungen, nicht diese selbst. Die schnellen Moves verschärfen den eigentlichen Charakter des Geschehens als öffnendes Innehalten, als Zaudern, wie es nicht zuletzt im völlig unbewegt und doch angespannt auf sein Gespieltwerden wartenden Ball zum Ausdruck kommt.

Jay Jay Okochas Tor des Jahres 1993 schließlich wird in der Sonifikation als nicht nur gegen den jungen Oliver Kahn, sondern in gewisser Weise auch mit diesem gemeinsam vollbrachtes Kunststück deutlich. Okochas (je nach Zählung) siebenmaliges Zaudern bildet dabei den eigentlichen Kreativherd seines Dribblings. Zugleich aber wird gerade im agonalen Zusammenspiel von Angreifer und Torwart die ästhetische Dimension der Szene deutlich. Das Aussetzen und Öffnen der Bewegung suspendiert sie als schlicht funktionale Handlung. Es ist nicht die Zweck-Nutzen-Relation, die Okochas Dribbling stark macht. Er ist kein blitzschneller Entscheider, der in Bruchteilen einer Sekunde

die richtige aus zwei Optionen wählt. Er ist auch kein perfekt dressierter Wiederholer mechanisch ablaufender Bewegungsfolgen. Okocha bittet Kahn zum Tanz – die im Fußball so gängige Redewendung kann hier wörtlich genommen werden. Der Bezug beider Spieler aufeinander ist nicht einfach nur Konfrontation, sondern auch Miteinander. Kahn bewegt sich nicht plump, wird nicht einfach ausgetrickst. Er schafft es durchaus, sich auf Okocha einzulassen, seinen Haken, Drehungen und Wendungen zu folgen. Zugleich aber durchzieht Okocha sein Dribbling mit mikrotemporalen Abweichungen vom Metrum des Bewegungsrhythmus, welche als eine die Gesamtbewegung prägende Zauderstruktur aufzufassen sind. Mikrotemporale Abweichungen, die gerade auf Basis des Bewegungsstils bzw. -dialekts erst möglich werden. Als Feinstruktur der Rhythmik, die innerhalb der Tradition, innerhalb der eingeübten Bewegungsfolge die Öffnung durch die Singularität der Ausführung bedeutet, die allein dem überraschend Kreativen seinen Raum lässt.

Zaudern als eine dem Bewegungsdialekt innewohnende Möglichkeit minimalen rhythmischen Verschleifens, Ziehens und Dehnens, das nicht auf ein Ergebnis zielt, sondern die Lücke reißt, in der Unberechenbares sich ereignen kann: Eine Bewegung, die sich nicht aus ihrem Vorher ableitet. Die Kreativität des Zauderns liegt in dieser Wiedereinführung der Potenzialität in eine scheinbar entschiedene Situation. Und weil Okocha es schafft, diesen Raum der Potenzialität offen zu halten, gelingt es ihm, Kahns Antizipation zu überwinden und ihn letztlich ins Leere laufen zu lassen. Das Projekt „Mokona Moving“ macht deutlich, inwiefern die interessanten Abweichungen in der rhythmischen Feinstruktur der Bewegung gerade nicht mehr einfach zu beobachten und als isolierbare Momente bewusster Entscheidung zu analysieren sind. Sie zeigen sich nur, wenn man eine die Gesetze der klassischen Logik sprengende große Vernunft des Leibes (Nietzsche) als organisatorische Kraft der Bewegungen annimmt. Die Physiologie der Bewegung tritt an die Stelle eines hypostasierten abstrakten Logos.

Die Sonifikation aber ist dabei nicht Spielerei, sondern Methode. Denn in der Musik wird die mikrotemporale Abweichung als Offbeat, Swing oder Groove spürbar. Was optisch kaum noch zu fassen ist, manifestiert sich in der minimalen Devianz, der Ver-

zögerung vom gefühlten Puls des Stückes.⁸ Im Zaudern wird so manifest, wie schräg unsere Selbstwahrnehmung als planvoll handelnde, aktiv gestaltende Wesen ist. Der Workaround, der scheinbare Umweg zeigt sich als Bedingung der Lösung.

Einer derjenigen Denker, die diese Physio-Logik mit am konsequentesten verfolgt haben, ist Heinrich von Kleist. Bei ihm hat nicht zuletzt das, was man traditionell als Geistiges der Physis entgegensetzt, seinen Ausgang und Grund im menschlichen Körper. Nichts wird gedacht und dann einfach umgesetzt. Gedanken entstehen allererst beim Sprechen. Ein Prozess, dessen Kreativität sich aus der Potenzialität des Zauderns nährt. Kleist hat diese unvorhersehbare Emergenz noch des eigenen Denkens und Sprechens im Rahmen seiner Elektrizitätslehre menschlichen Verhaltens beschrieben. Nach ihr ist der Mensch Teil einer durch irrationale, sinnlich flottierende Energien geprägten Wirklichkeit. Nur wer sich darauf versteht, sein Tun durch diese Energien antreiben zu lassen, ihr Momentum zu fassen und sich mitreißen zu lassen, ist groß. Kleists Beispiel in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen* ist Mirabeaus Antwort auf den die Selbstauflösung der Generalstände einfordernden königlichen Gesandten. Anstatt zurechtgelegte Argumente nur noch zu äußern, beginnt Mirabeau ohne exakten Plan zu reden, ohne genau zu wissen, was er sagen will. Sein Sprechen ist nicht die einfache Verlautbarung einer im Vorhinein durchdachten und abgeschlossenen Idee. Es ist vielmehr die durch die körperliche Präsenz des Legaten notwendig gewordene, energetische Gegenbewegung. Seine Worte formen sich im Prozess der Rede als die der Situation angemessene, sich ihr einfügende und sie zugleich modifizierende und sogar neu schaffende Re-Aktion auf die Hybris des Gesandten. Das Zaudern im Sprechen aber wird in der Darstellung Kleists zur kreativen Kraft:

„Ja“, antwortete Mirabeau, „wir haben des Königs Befehl vernommen“ – [...] man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. „Doch was berechtigt Sie“ – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – „uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.“ – Das war es, was er brauchte! „Die Nation giebt Befehle und empfängt keine“ – um sich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. „Und damit ich mich

8 / Die Bedeutung des Medienwechsels durch Sonifikation in diesem Zusammenhang führt zwangsläufig zu einer Reflexion auf die Bedeutung des Zauderns in der Musik. Wo im Fußball das Überrumpeln des Gegenspielers als Ziel steht, drängt musikalisch das Moment der Spannung selbst als ästhetisches in den Vordergrund. So prägen die kaum noch wirklich zählbaren, aber eben spürbaren Verschiebungen ganze Musikstile vom Swing und Jazz bis zum Reggae. Inwiefern eine solche nichtfunktionale Musikalität auch für unser alltägliches Handeln und Kommunizieren von Bedeutung ist, muss in seiner philosophischen Tragweite erst noch erkundet werden.

Ihnen ganz deutlich erkläre⁹ – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: „so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsere Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.“⁹

Die Kleistischen Helden sind allesamt Zauderer – und gerade deshalb Menschen der Tat. Sie spulen kein Handlungsprogramm ab, entwickeln die Strukturen ihres Tuns als eine Choreographie *in actu*.¹⁰ Eine Welt der Ordnung, in welcher Kohlhaas brav sich jedem Urteil fügen würde, Penthesilea mit Achill glücklich wäre und Arminius nur noch Leutnant in einem preußischen Regiment sein könnte, ist nicht, was Kleist interessiert. Ihm ist das Zaudern (thematisch im unvollendeten *Robert Guiskard*) die Unterbrechung der Bewegung, in welcher jene Energie neu in die Wirklichkeit strömt, die jede vernunftgemäße Ordnung aufsprengt und so ein im Nietzsche'schen Sinne eunuchisches Geschichtsverständnis unmöglich macht. Wo der *Moses* des Michelangelo nach Joseph Vogl das Zaudern zu einem Moment philosophischer Einsicht werden lässt und die Bewegungslogik von Fußballspielern nach Müller und Hornschuh das Aussetzen als die besondere Kreativität der Praxis deutlich macht, da zeigt Kleist das Zaudern als Grundstruktur des tätigen Lebens überhaupt. Seine Helden sind – gerade als Zauderer! – keine blassen Gestalten, sondern unsagbare Menschen, Übertreiber ihrer Leidenschaften.

9 / Heinrich von Kleist: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Bd. 2, München / Frankfurt a. M. 2010, S. 284–289, hier S. 286.

10 / Vgl. Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin. Kleist. Nietzsche*, Frankfurt a. M. 1981, S. 231.

